



洛齐

艺精于博

——记麒派传人徐鸿培

□ 黄刚强

京剧麒派艺术,如同书法的泼墨挥毫,苍劲有力,入眼生辉;又象石涛的山水,浑厚质朴,雅俗共赏。而麒派艺术的形成,则是周信芳(艺名麒麟童)综百师之长汇于一身,在当时的租界地上海,溶入西洋文化、商品意识和革新精神,创造一种独特的京剧老生的表演风格和一批代表剧目,后为广大崇拜者誉为“麒派”。如同百川流入长江,又与大海相汇,撞击巨大的波澜,营造出一块独特的滩地,后被冠名上海。

在周信芳诞辰90周年(逝世十周年)的1984年,为了继承和发展麒派艺术,上海举办了第一期麒派艺术进修班,选招了来自11个省市的22名卓有成就的中青年京剧老生演员集中培训,同时又在全国范围内举荐最具麒派代表的麒派表演艺术家出任主教,当时首推年已七旬、仍任安徽省京剧团团长的徐鸿培先生。通过麒派名剧《清风亭》的教练,他那传神的麒派表演和教授麒派艺术的才华,得到与会专家和同行的交口称赞,使他为传播和发展麒派艺术又作贡献。

徐鸿培虽为麒派传人,而他从艺则始于谭(鑫培)派,是在漫长的艺术实践中广采博收、兼容并蓄,结合自身的条件和市场需求,逐渐形成由谭到麒,享誉苏、浙、沪、湘、鄂、赣、闽、皖等地。62年正式拜周信芳先生为师,受到画龙点睛的指教,使他在表演艺术上如虎添翼,产生了一次质的飞跃,形成了最具麒派神韵的麒派艺术传人。

艺海无涯苦追求

1915年,徐鸿培出生在上海近郊一个普通的家庭。少儿时有缘于京剧,是因为有一个戏迷的外婆,常带他到先施公司乐园看京戏,星期天不上学,二角钱门票可以在乐园里看一天,虽然那时还听不懂唱的什么,但戏中热闹的场面却紧紧地吸引着他,回到家里关起门来就模仿戏台上的动作比划起来,还真有几分象样,常常逗得全家人哈哈大笑。平时每天放学回家,一有空就打开留声机跟着学唱,后来能唱《骂毛延寿》、《莲英惊梦》等戏里的几个唱段。

有一天,给律师当翻译的父亲徐文卿带着徐鸿培到朋友家会客,大人们在屋里喝茶聊天,听见院中有一童声有板有眼地唱“未开言不由我牙根咬恨,骂一声毛延寿卖国的奸臣……”客人中有一人正是周信芳的父亲周琴仙(艺名),他好奇地走到窗前,只见一男孩手舞足蹈,连唱带比划,周老先生问:“这是谁家的孩子?唱得不错嘛,叫他进来再唱两段给我听听。”于是徐文卿把儿子叫进屋,向周老先生请了安,然后年幼的徐鸿培又大方地唱了几段,赢得大人们一片掌声。周老先生连说“不错,不错,这孩子是块材料,要想学戏准能学出来”,又回身对徐文卿说:“你要是舍得,就把他送到我家去学吧”。这下可乐坏了徐鸿培,忙抢着说:“爸,我愿去!”从那以后,不满10岁的徐鸿培每天

放学后就去南京路大庆里周宅，正儿八经地向周老先生学起戏来。

在周家那座三间两厢的楼房里，他常看见一个风度翩翩的青年人走进里屋书房，后来才知道，那位就是大名鼎鼎的周信芳先生。徐鸿培虽年幼，但学戏鬼机灵，不论是唱念还是表演，他心领神悟一学就会，接受能力很强，周老先生也特认真，精雕细刻，严格要求，启蒙戏《黄金台》整整教了一年。后来周老先生看出了苗头，就与徐文卿商量，他要孩子“干脆就拜周信芳为师，正式学戏”。那时拜师要签关书（契约），八年学徒、二年帮师、成人靠己、生死在天，父母也无权过问。虽然徐鸿培自己满口答应，但终因其年幼，父母舍不得而未同意。

徐鸿培对京戏特着迷，苦苦哀求父母非要学戏不可。为了满足孩子的心愿，已经失业的父亲，还是不惜典当衣物，以每月10块大洋，把11岁的徐鸿培送到吴宝奎先生那里学老生戏。吴先生的艺术造诣很高，高庆奎、贯大元都跟他学过戏。每天早晨，徐鸿培伺候吴老先生洗漱完毕，买好早点，沏好浓茶，然后听先生边喝边聊，从程长庚、卢胜奎编演36本三国戏唱红了京城，到谭鑫培、汪桂芬、杨小楼等御戏子进宫演戏轶事……说者海阔天空，听者受益匪浅，然后再言归正传地教几句。虽然花两年功夫学了《捉放曹》、《乌盆记》、《武家坡》三出戏，但却非常扎实，从吐字发音、行腔归韵，到抬手投足、一招一式，吴先生要求都非常严格，徐鸿培学得也特别认真，打下了良好的基础。

后来吴老先生回北京去了，经人介绍，徐鸿培又向瑞德宝学戏，刚学了一出《南阳关》便随瑞先生去汉口搭班演戏，为了狠劲练功，不慎摔坏了左臂，无奈暂回上海家中治疗。愈后父亲又托朋友找到了陈永奎，陈先生开始不同意，后听徐鸿培唱了几段，发现他是个好材料，于是满口答应，并与徐文卿写了“八年学戏，二年帮师”的契约。陈永奎既收徒，就不惜下本投入，他自己是唱花脸的演员，却为学老生的徒弟请来了许亮宸和周永泉两位老师双轨教学，每天上午跟许亮宸先生学戏，下午跟周永泉先生学戏。因那时的嗓子好，重点学谭派“三斩一碰”等唱功戏，一年多的时间学会了二十多出，进步很快。一年冬天，周永泉先生带徐鸿培到扬州教戏。一次偶然的机会，16岁的徐鸿培首次登台，演出了《击鼓骂曹》，由于唱念地道、声洪味醇、鼓套子打得有节有韵而一鸣惊人，从此就不断登台。后来到江苏溧阳城隍庙剧场挂牌演出，前三天的打炮戏是《击鼓骂曹》、《珠廉寨》、《一捧雪》，演过后，满城传递着《徐鸿培特刊》的报纸，对他醇厚的谭派唱腔和潇洒的老生扮像以及表演等都给予了极好的评价。

数月后返回上海，师傅陈永奎正在天蟾舞台搭班唱戏，当时挂头牌的是周信芳，花旦小杨月楼，武生刘汉臣，青衣王芸芳，花脸刘奎官等都是名角，相互配戏珠联璧合，满台生辉。尤其是周信

芳主演的《追韩信》、《投军别窑》、《群英会》等戏，紧紧地吸引着徐鸿培，使他对麒派的表演艺术痴迷了。于是，周信芳演戏他常常去看，边看边学边练习，再经多方请教，开阔了艺术视野，丰富了新的剧目。

18岁正赶变声期，嗓子“倒仓”无法再唱，不但自己着急，父母担忧，师傅更是焦虑。众人的期盼，激励着徐鸿培暗下狠心。他不畏三九严寒，每天天不亮就起床，和吕君樵、潘鼎新等几个青年一起，跑到十里以外的南郊潮会山庄去喊嗓子，白天回来随友人向范叔年先生学麒派戏，再向王九龄先生学潘（月樵）派戏。他学戏非常投入，平时连走路也不忘背台词练唱腔，有时走在路上情不自禁地进入了角色，就独自表演起来，晚上在家没地方练功，就到马路僻静处，一练就是好几个小时，很能吃苦。经过一冬一春的发奋，嗓子喊回来了，总算闯过了“倒仓”这一关。19岁再演戏，剧目大大地丰富了，他一边演谭派戏，同时也演麒派戏，白天演谭派戏，晚上演麒派戏，或前边演一出谭派戏，后边压轴再演麒派戏。尤其是演麒派的《四进士》、《追韩信》、《徐策跑城》、《斩经堂》等戏，更受观众欢迎。

21岁满师，结束了学徒生涯，但还要按契约规定唱二年帮师戏，之后就可由自己到处搭班唱戏。他到过杭州、宁波、厦门等地演出，由于他的戏路子宽，剧目丰富，加上那时的嗓子好，扮像好，所到之处无不令观众青睐。然而，观众的热烈掌声和丰厚的演出收入，并没使徐鸿培满足而就此止步，他通过演出不断吸取意见总结经验寻找差距，不断向自己挑战，尤其渴望求得麒派艺术的真传，而那时，正是日本侵略中国，全国军民奋起抗日的时期，求艺谈何容易！

1936年冬，傅作义部队收复了被日寇占领的百灵庙，得到全国各界人士的支援，为表达京剧界对前线的慰问，徐鸿培、吕君樵、潘鼎新、李瑞来、筱文林、钱麟童、李君玉、盖君亭等八位青年艺人，三次去“伶界联合会”，要求通电慰问抗日部队，虽遭婉言拒绝，甚至被同行中一些人讥笑为“小八魔”，但却影响很大。

“八·一三”之后，田汉，欧阳予倩、周信芳等发起和领导的“文化救亡协会”即在上海宣告成立，又宣布成立了以周信芳为首的歌（京）剧部，徐鸿培等八位青年艺人积极响应并参与，同时还有高百岁、金素琴、金素雯、马丽云、葛次江、张彦坤、杨宝童、筱文林等几十位京剧艺人。一次在卡尔登剧场共商抗日救亡大事，并合影留念。从此，“小八魔”常在一起议论国事战事演艺事，并集体编演了《亡蜀恨》，借古喻今，以斥责侵略者的奸险，强调了亡国惨痛的教训。此时的徐鸿培对周信芳不论从思想上或艺术上都无比崇拜并追随，决心还要再下几年苦功，专攻麒派戏！但由于当时周信芳众多的社会活动和繁重的舞台演出，无暇从教，因此就求教于跟随周信芳配戏多年，精通麒派又曾教

过自己的范叔年先生，范先生说：“跟我学戏可以，但要拜我为师从头学起，再下三年功夫。”为了潜心学习麒派艺术，已然成名的徐鸿培毅然停止一切对外演出的合同，脱去西装剃了光头，青衫布履前去拜师，重新学戏，专攻麒派，再攀高峰。

已经有了十几年的功底和舞台实践的经验，此时再学戏，得到的则是举一反三、事半功倍的收效。加上学戏的同时，常去看周信芳的演出，边看边学，再经范先生的点拨指教，收效很大，周信芳常演的剧目一百多出，特别是麒派名剧，他基本都学会了。但只学戏不演出，有支无收，不但积蓄全部用光，连前几年赚钱所购置的服装、戏箱等，也都先后进了当铺……

红氍毹上展风采

人生戏剧在天地大舞台发挥，戏剧人生则在舞台小天地展现。演员离不开那一亩三分的舞台，象徐鸿培这样执着的“痴迷”者，在京剧舞台上已度过七十春秋，尤其是其中五十多个最具风采的灿烂年华——

徐鸿培对麒派艺术经过三年的学习和研究，再返舞台时，已是今非昔比，令人刮目。如有一次在上海中国大戏院，盖叫天演全本《武松》，要徐鸿培扮演西门庆，孰料非常成功，尤其〔挑帘〕和〔裁衣〕两场戏，徐鸿培把西门庆这个人物表现得活龙活现，是人又是戏，有艺又有技，就是“这一个”，不但观众交口称赞，连盖老一到后台也连声夸耀：“好小子，有你的，不错！真不错！”而正在台下看戏的苏州开明戏院老板也一见钟情，特向徐鸿培发出了一个月的演出邀请。

到了苏州，徐鸿培挂了头牌挑起大梁。李桐森、李秋森、王瑶琴、曹慧麟等也都同台配戏。徐鸿培首场演出《追韩信》一炮打响，场内掌声不断，戏迷们被他那传神的麒派表演和潇洒的人物扮相所倾倒，散戏后，许多男女观众拥进后台，争睹这个新角儿的风采。随后又演出了《董小宛》、《鸿门宴》、全本《徐策》和《六国封相》等戏，场场爆满，名声大噪。未等一个月合同期满，剧院老板恳请挽留，又续订了六个月合同。此间，汉口剧院的老板闻讯也来相邀，两方相争不下，这下可难坏了徐鸿培，他既不能毁苏州的约，也不愿放弃到汉口演出的机会，于是，又反过来找苏州剧院的老板商议，老板也不愿把关系搞僵，不得不忍疼割爱，勉强答应他先到汉口，待汉口演出结束后再回苏州继续未完的合同。

徐鸿培高兴地带领刘泽民、刘湘文等全班人马到了汉口，不料接的正是麒派老生王椿柏刚演过的舞台。同是麒派先生，又是相同的戏路，该演的麒派名剧王椿柏也都刚刚演过，再说汉口是水陆码头，观众见多识广爱挑剔，戏不好演，如果头三天打炮戏演不好，那就甭想在汉口立足。为此，徐鸿培精心安排了头天演出麒派戏全本《徐策》，第二天演出传统做工戏全本《清官册》，第三天演

的则是高派戏《哭秦庭》。出奇的戏码和传神的表演，能人所不能，总算打开了局面站住了脚，以后不论是麒派、谭派、高派，还是连台本戏，他不拘一格地轮流上演，每天换一出，两个月不重复，观众被征服了，舞台被占住了，就这样，一直演了半年，按合同圆满演完。但最后三天告别演出《华丽缘》、《击鼓骂曹》、《斩经堂》等戏时，不料欲罢不能，许多观众拥到后台苦苦挽留，还送来了二十多面软匾，挂满了剧场。汉口演出的成功，使徐鸿培认识到：在强手如林的舞台上，在激烈而残酷的竞争中，一个真正的艺术家，既要顺应市场的变化、满足观众的需求，又要防止艺术商品化的现象，这就只有靠不断更新剧目、提高技艺、博采众长、独树一帜，才能求得生存和发展。

传统京剧虽很严谨，但仍有南北之分，“京派”与“海派”之别。北京是明清帝都，上海乃各国之租界，帝都多官，租界多商，传统京剧在京是官的帮闲，而在沪则是商的帮忙。曾一度，由于艺术商品化的现象十分严重，庸俗的廉价效果掩盖了真正的艺术，使得许多正直的艺人陷入了迷茫之中。上海“沦陷”后，日寇侵入了租界地，但“延安文艺座谈会”的精神和内地改良京剧（当时叫平剧）运动的消息还不时传到上海，影响着进步的青年艺人，同时有欧阳予倩、田汉、周信芳等前辈艺人的爱国思想的指导，于是，由吕君樵、徐鸿培、李瑞来、潘鼎新等八位青年发起，于1943年12月2日成立了“艺友座谈会”，并在姜椿芳同志（以时代出版社负责人身份出现的中共地下党员）直接领导下，开展了广泛的社会活动。如：每周聚会一次，交流新消息、传播新思想、商讨如何进行京剧改良、在兰心大戏院为“伶联会”的清寒子弟组织募捐义演等。为宣传抗日和抨击当时国民党的不抵抗政策，徐鸿培、吕君樵、李瑞来、李慧芳、钱麟童、新谷莺、朱春霖等艺友们自己创作排演了《信义村》，李瑞来、吕君樵执笔编剧本，徐鸿培担任主演秦之锁，并负责组织乐队、鼓师，联系排演场地，李慧芳等组织票务。由于严谨的演出作风，新颖的布景装饰，音乐唱腔和表演形式都突破了传统的框框，演出效果非常好，产生了很大的影响，得到上海文艺界一致好评，周信芳先生闻讯也前来观看，并赠送了花篮表示祝贺。从此，上海的京剧改良运动更加活跃起来，与解放区的京剧改良运动遥相呼应，互为鼓舞。

《信义村》的演出成功，使徐鸿培等青年艺人体会到：古老的京剧艺术与现实生活结合起来，不但能为抗日救亡运动作出贡献，同时也给京剧艺术带来新的生命。正如周信芳先生所说：“必须和时代的脉搏相一致。”从那以后，他们不断编演新戏，同时紧随周信芳，学演麒派新编剧《明末遗恨》、《卧薪尝胆》等一些切中时弊的剧目，以唤起观众的共鸣和强烈的民族自尊心，因此剧场内常常爆发出经久不息的掌声和响亮的口号声，显示了“文艺武器”的巨大作用！

1945年8月,日寇无条件投降,然而,在上海那些“劫收”大员们你争我夺大发横财,随后是物价飞涨钞票贬值,艺人们又陷入了极度的困境,老百姓更是水深火热。徐鸿培不得不带着一些穷艺人到外地巡回演出以谋生。直到1949年5月27日上海解放,在军管会的领导下,很快恢复了社会秩序。徐鸿培积极地参加了上海军管会举办的文化艺术学习班。为了维持社会稳定,配合军管会的工作,徐鸿培和曹慧麟等合作,率先在上海大舞台演出《杨乃武与小白菜》等新剧目;为了纪念太平天国一百周年,又与李如春、李桐森、李秋森、新谷莺、俞砚霞等创作演出了《太平天国》。

1951年秋末,徐鸿培应邀参加了苏北实验京剧团,并担任团长。由于经费少困难大,全靠演出来维持近百人的生活,于是,徐鸿培率团巡回于沿江各地演出,栉风沐雨,备受辛劳。同时,由他导演并主演的《皇帝与妓女》、《白蛇传》、《野猪林》、《翡翠园》等戏,演出收效甚佳。其间,又与言慧珠、李玉茹等合作演出于扬州、南通一带,很受欢迎。

1954年,徐鸿培应邀到安徽挑起了大梁,很快就为合肥京剧团排演了《北京四十天》、《秦香莲》、《白蛇传》、《三姐下凡》、《彩楼配》等十几出大戏,使江淮观众一睹风采,蜚声省内外。同年8月,周信芳率上海京剧院(当时叫华东实验京剧团)到合肥演出《四进士》、《追韩信》等麒派名剧,徐鸿培抓住良机,每场必看,专心致志地观摩学习,揣摩研究周信芳先生的表演之所以能传神感人,是因为他演的是活生生的、有血有肉的人物,同时还认识到:麒派艺术是严于继承,善于吸收、勇于革新的艺术,正象周信芳先生所说:“一个艺术流派的形成和发展,必须经历探新、求新、创新、革新、更新五个阶段。”而核心是个“新”字。这使徐鸿培在对麒派艺术的认识上得到一次升华,同时也帮助他在导演《十五贯》和塑造况钟这个人物形象时,获得极大成功。1956年6月23日,江枫在《安徽日报》上发表了题为《论〈十五贯〉三个演员的表演》的评论文章,对徐鸿培扮演的况钟给予了高度评价:“徐鸿培同志扮演的况钟,是相当出色的,他正确地体现了廉洁公正、见义勇为、实事求是、坚韧不拔的况钟的典型性格,创造了一个古代正面人物的舞台形象,给我们留下了很鲜明的印象。这一角色创造的特点:他所表演的戏剧动作,不是孤立的为外形的躯壳而存在,或者是为表演而表演,而是以京剧的特有风格,紧密地结合着表现人物的内在感情,因此有血有肉,栩栩如生。”1956年,徐鸿培导演并主演了由张岳编剧的《初出茅庐》,不论是舞台调度和唱腔设计,都不拘泥于传统程式,而是力求新意,着重突出了对人物的塑造。如徐鸿培所扮演的诸葛亮,一反传统戏中那个羽扇纶巾、沉着稳健的样子,而呈现给观众的是一个朝气蓬勃、胸有抱负、谦虚谨慎、而又有远见卓识的青年政治家的形象。只见他头戴儒巾,身穿鹤氅,是不挂胡须的大嗓小生,形象鲜明合理,既符合人

物,也符合剧情。在〔张飞请罪〕一场,为表现诸葛亮宽宏大度不计前嫌和爱将如友,他设计了一段委婉真挚的〔西皮二六〕唱段,在体现麒派苍劲有力、朴实无华唱法的同时,巧妙地揉进了谭派深沉婉转、韵味醇厚的特点,演出效果非常好,所以该剧在第一届安徽省戏曲汇演中荣获导演一等奖、主演一等奖;与此同时,由他导演的《画皮》,也获得导演二等奖。

1956年秋,正在攀登艺术高峰的徐鸿培,被送到中国京剧院编导组学习,有机会和郑亦秋、樊放、阿甲等著名导演一起切磋技艺,学习到很多导演理论和戏剧专业知识,使他以后不论在导演或表演的艺术实践中都发挥了很大的作用。例如,经他导演或主演的历史剧还有:《还我台湾》、《海瑞背纤》、《猎虎记》、《义责王魁》、《孙安动本》、《凤凰二乔》、《三家春》、《秦香莲》、《蔡文姬》、《南北和》、《则天皇帝》、《还我河山》等,表演新颖,风格各异;他在运用传统京剧的技法来表现现代题材方面也作了大胆的探索和创新,既不是照搬老程式,也不是话剧加唱,而是根据不同的人物性格进行不同的艺术创造,使之形象鲜明,栩栩如生。曾由徐鸿培导演并主演的现代京剧《白毛女》、《万水千山》、《杨立贝》、《红嫂》、《芦荡火种》、《古城春晓》等都不拘一格,各有特色。如在1961年演出《古城春晓》之后,《安徽日报》曾发表《良好的收获》一文:“徐鸿培同志不论在唱腔、身段、念白等方面,恰如其分地使用了一系列的表演手法,使人看来,既没有脱离人物的思想感情,身份性格,又不是撇开京剧的传统程式,徐鸿培扮演这个身穿现代军装的角色(扮演地下党金光烈),他从现实生活出发,精心地刻画了这个人物的外在形象,在一系列的舞台动作里,丝毫不落京剧袍带戏的整冠、抖袖、迈八字步等一套窠臼,而是根据人物特定的活动内容,做出了许多既符合传统表演艺术规律,又突破程式规范的新架势。这是值得赞赏的创造。”

1961年,阿甲率中国京剧院到安徽演出,要求看一场安徽省京剧团演出的戏,在看完由徐鸿培导演并主演的新编历史剧《还我河山》之后,阿甲对徐鸿培饰演的岳飞给予了很高评价:“你们的戏编得好,排得好,演得好。”使徐鸿培和全团演职员深受鼓舞。此后,阿甲还将此剧本带回中国京剧院重新排演。

1962年,经上海京剧院吴石坚副院长介绍,在上海国际饭店大厅,徐鸿培向周信芳先生举行了隆重的拜师仪式。几十年追求麒派艺术、渴望得到周信芳先生的亲炙,终于如愿以偿。拜师后,徐鸿培多次到周信芳先生家去学戏,这位艺术大师教戏一丝不苟,严格认真。如教麒派名剧《乌龙院》,他教的不光是唱腔身段,而着重是戏情、戏理、戏德,他指导的不单是抬手投足的动作,而强调的是鲜明的人物形象,是难以捕捉的神韵,他谆谆告诫徐鸿培说:“学我者,不要站在我的‘后头’

学,应该站在我的‘旁边’学,这样,既能客观地看见我的优点,又可避免我的缺点。而且只有这样,你才能越我而过,超过我”,“如果观众说‘你象周信芳’,那你就得‘吃鸭蛋’,打零分;如果观众说‘象你自己演的人物’,象宋江、象宋士杰,那就是‘满堂彩’,一百分”。他还说:“要师承数家,旁及百家,自成一家。”周信芳先生的教诲,徐鸿培如获至宝,牢记在心。后来,他在表演中,总是力求把所学的各派之长,结合自身的条件,熔于一炉,汇于麒派,创造出独特的京剧表演艺术风格,是最具麒派神韵的麒派传人。

德艺双馨启后生

徐鸿培始终不渝地追求麒派艺术,从学麒派表演,到接受周信芳的戏剧思想;从效仿周信芳以文艺为武器切中时弊,到正式拜周信芳为师受到真传。徐鸿培不但在艺术上成名,政治上也同样成熟,所以他的演出不仅有观赏性,更有时代感。例如:抗战时他仿效周信芳讲古比今的演剧思想,常演《卧薪尝胆》、《明末遗恨》等具针砭性的戏,以痛斥“二十万人齐倒戈,更无一个是男儿”的汉奸卖国丑恶行径;新民主主义革命时期,常演《打渔杀家》、《徐策跑城》、《追韩信》和《王莽篡位》等戏,以鼓舞人民推翻封建官僚、军阀的黑暗统治;解放后,他又编演了《北京四十天》、《太平天国》等戏,借以启示胜利之后更须防骄破满;为纪念抗日战争胜利,排演了京剧《万水千山》,以歌颂中国工农红军的丰功伟绩;为了祖国的统一,排演了颂扬郑成功的《还我台湾》和表现宋代抗金英雄岳飞的《还我河山》;在全国人民“向雷锋同志学习”的时候,排演了助人为乐的《三家春》;在社会上浮夸风盛行的特定时期,又排演了《孙安动本》、《海瑞背纤》、《十五贯》等戏,以弘扬刚正不阿和敢于直言的正气。但是,十年“动乱”却使他在劫难逃。他体会过戴高帽子游街的“风光”,饱尝过“牛棚”的滋味,但他作为一名共产党员却从没有动摇过信念,忠贞顽强、忍辱负重正是他的性格体现。所以在“牛棚”里做革命对象的同时,这位麒派表演艺术家还常常情不自禁地“犯戏瘾”,往往一不留神又表演起“帝王将相”来,当然,少不了又是新的批斗材料。岂知:那个年代,正是他艺术发展的高峰期。

在阴谋家操纵和利用“样板戏”的时候,徐鸿培虽然得到第二次解放,可也无法施展自己的才华,但他却不放弃任何机会,哪怕是配角。如在《智取威虎山》中演的常猎户,一个很不起演的角色,却被他演得绘声绘色,给观众留下了深刻的印象;在演《红灯记》时,他被军代表指派演鸠山,但他也毫不推辞地充当了这个角色,而且演得一丝不苟,相当出色。尽管他患有高血压和冠心病,但在最后一场鸠山被刺后有一个“蹿扑虎”的动作,他也奋不顾身地完成得非常漂亮。

1970年他被调到安徽艺校任教,虽然自己离开舞台,但学生们却得到了一位很高级的教师。他

教戏严格认真,因材施教,唱、念、做、打无所不能。他不但是学生的老师,也是老师的老师,一些青年教师先到他这里“批发”过后,再去课堂上教学生。与此同时,剧团里的一些青年演员也常常登门求教。不管是谁来学,他都从不拒绝,只知为党的事业培养接班人,而不知索取。他家离学校有十几里,每天往返四次,要花两个多小时,但却风雨无阻,从不迟到。他的上衣口袋里始终有一个小瓶,装着降压宁、救心丸之类的药品,以防不测。有时身体不佳,他就走几步歇一会儿,一直捱到学校,也不愿缺课。他在盘算着:十年浩劫,几乎耽误了一代人,国家正需要艺术人才,再不能因为自己而耽误学生的课程,所以在课堂上他特别卖力。他教的是戏文,演的是戏情,讲的是戏理,留的是戏德。眼看学生们一个一个地活跃在舞台上并受到观众的欢迎,他欣慰地笑了。岂知:在他的背后还有一位得力的支持者——他的爱妻郑琴仙。为了他的事业,她自己却放弃了工作的机会,默默地为他做后勤,操持家务。不过她也害得他一直没学会做家务,偶有一次下厨的机会,却把白菜炒得黑糊糊的,从此他又被开除出厨房。

1978年,徐鸿培被调回安徽省京剧团任团长,重返第一线,他又一心扑在工作上。剧团上下一百多人,如何调动大家的积极性、发挥他们的艺术才干,使他煞费苦心。既要给老艺术家落实政策发挥余热,也要给中青年演员以更多的舞台实践机会,还要为培养新一代接班人而操劳。为此他实施了“传、帮、带”的计划,分两个演出团不间断地演出,一个团“以老带新”着重演传统戏,另一个团多是中青年演员,以演新编戏为主,如《宏碧缘》、《隆中决策》、《大别山上》、《雁荡山》,等等,每年要演二、三百场,所以安徽省京剧团在社会各界颇有影响,被安徽省文化厅授予“全省文化工作先进集体”称号。那时的徐团长虽年近古稀,却精力充沛,他一面抓演出,一面抓创新,他自己也排戏,抽空还给青年演员教戏,不管在办公室还是在家中,都是他的课堂,有空就教,有求必应,总想让青年演员多学一些。他还以“请进来、送出去”的办法来达到提高演职员素质和培养人才的目的,如特邀中国京剧院导演郑亦秋来团排戏,同时又选送十几名青年演员、演奏员报考中国戏曲学院和上海戏剧学院,分别进修导演、表演、演奏、编剧和设计等专业,现在他们都已成为舞台上的骨干力量。徐鸿培痛惜自己在那个荒唐的时代失去许多宝贵的年华,他期望在下一代身上得以补偿,好为京剧事业多做贡献,所以古稀之年他还应邀赴沪,不遗余力地为麒派艺术进修班的学员传授技艺。正是:桃李遍中华,德艺启后生。

徐老今年八十有七,虽显老态,但谈起戏来仍精神抖擞,他对眼前的事不一定记得清,但对几十年前所演过的麒派戏却滚瓜烂熟、一点不忘,因为那是他的第二生命。